تلقّي صورة الموت عند نقاد الشعر العربي المعاصر
"مختارات ونموذج تطبيقي من شعر عبد الرزاق عبد الواحد"

عماد علي سليم الخطيب *
موفق رياض نواف مقدادي **

Abstracts

This research go's to the idea (criticism above criticism) ,and has the entrance and two aspects :the supply side ,and by the application ,in the display split talk to the three elements stand out the relationship of death) with lamentation ,heritage ,and modern poetry ,(a division assumed amodern critics who me their research, and focused interview research about critics and how they send a Imagery of death and received and how the method studied composition and finally how they presented to the reader.

In the application of the selected text Find Arab poet (Abdul Razak Abdul Wahid) on the subject of lamentation ,and analyzed by the criteria to clarify the image of death and posed method and research in their movement within the text ,and added of the following in the sense that Significance of the text in full .Then sealing the Search with a results.

الحمد لله خالق الحياة والموت، وجاعل الحياة بدايةً وولادةً وفرحًا، والموت نهايةً وحزنًا، وبعد، فلن يقف البحث عند كتب النقاد التي حللتْ صورة الموت في الشعر العربي المعاصر دراسة مباشرة، فهذا ليس همه؛ لأن ذاك يصلح لرسالة أكاديمية كبيرة وقد صنعت، مثل رسالة دكتوراه لأحمد بكري عصلة بعنوان (الموت في الشعر العربي الحديث" 1336–1378 هـ) بل سيلج إلى كتب النقاد العرب يستجلي تفسيراتهم لصور الموت التي ترد ضمن قصائد الشعراء العرب المعاصرين، واهتم البحث بالناقد الذي أبرز صورة الموت لتظهر ضمن ما حلله ونقده للشعراء، وليس للناقد الذي جاءت معه صورة الموت ضمن أبيات شعرية فقط ولم يحللها أو يظهر فن استثمار الشاعر لها ولغت تصويرها وغير ذلك.

* أستاذ مشارك - جامعة الملك سعود – الرياض – المملكة العربية السعودية
** أستاذ مساعد - جامعة العلوم الإسلامية العالمية – عمان - الأردن

كما أنه ما من قصيدة تسمى قصيدة الموت غير تلك القصائد المعروفة من فن الرثاء ويمكن أن يكون بها أكثر من موضوع، فلكل ناقد أو شاعر منهجه، ولكل زاويته التي درس أو بنى من خلالها نظرته للموت من خلال ما يورده الشاعر أو يفسره الناقد من صور ورموز وشخوص وأساطير. ولن يتدخل الباحثان إلا بما يفرضه توجه البحث من اختيار أو ترتيب أو تفسير أو تأويل أو ترجيح.

فهل ارتبط الموت بصورة محزنة عند الشاعر؟ أم أن حالة نشوة الانتصار تجعل من صورة الموت حكاية فرح؟ وهل للموت لذة شعرية يمكن أن يستجليها بناء شاعر؟ وهل للموت حكاية غير الفناء؟ أم أن يرتبط بموضوع الرثاء الذي يكون وعاء يوضع فيه الموت؟ وهل للموت حكاية؟ وهل له أسطورة؟ وهل هو ضد الحياة؟ وهل للموت أشكال؟ وهل يتحد مع الخراب والدمار؟ أيمكن أن نرى الموت في قصيدة خصب وتجدد؟ وأخيرًا فهل صوّر الشاعر العربي صورة الموت بلفظه أم انحرف نحو ألفاظ تومئ إليه كالقتل والمرض والذل والركوع وغيرها، وعلى الباحثين مسؤولية قراءة النقد واستخلاص ما يخدم البحث مع التركيز على صورة الموت بلفظتها؛ لأنها أقرب إلى التوازن في البحث وأقرب إلى المعيار المدروس في البحث والذي يمكن أن يقيسه القارئ. هذه هي أسئلة البحث التي سيجيب عنها، مفترضا أن كتب النقاد العرب ستفيه الإجابة.

إنه الموت إذن. وماذا غيره! لكن أمرًا ما يجعلني لا أقتنع بأن الشعراء يتساوون في مغزاهم من استدعاء صورة الموت في القصيدة! فإننا نذكر صورة من صور استثمار المتنبي لوفاة أخت سيف الدولة في كتابة قصيدة ذائعة الصيت جاء في جملة مطلعها الأولى: "يا أخت خير أخ" فاستثمر من عزّى الصاحب بن عبّاد ببيتيّ المتنبي من القصيدة ذاتها:

طَوَى الجَزِيرَةَ حتى جاءَني خَبَرٌ	فَزِعْتُ فيهِ بآمالي إلى الكَذِبِ
حتى إذا لم يَدَعْ لي صِدْقُهُ أَمَلاً	شَرِقْتُ بالدّمعِ حتى كادَ يشرَقُ بي

ورَوّسوا بهما رسائلهم المعزية له في وفاة أخته. وقد أنذر الصاحب بن عباد إمارته بأن منْ ينشد للمتنبي سوف يتقرب بدمه، فلما جاءه ستون رسالة مروسة ببيتيّ المتنبي، قال: هذا رجل كالشمس. فرحمك الله يا متنبي، كم ظلمك الناس وما عرفوا قدرك! فتلك صورة استثمار للموت في كتابة نصّ ليس بالشاعرية العالية فحسب، إنما بصورٍ خالدة.

وليست هذه الفصلة لاستدراك كل ما كتب واستثمر في الشعر العربي قديمه وحديثه من قصص الموت في كتابة شاعرية انبثقت تارة عن صدق عاطفة، وتارة عن تقرّب، وأخرى عن حالة مفروضة، وفي الغالب فإن ذكر الموت في الشعر –برأي الباحثين– لم يكن اعتباطيًا، لكنه كان بإدراك.

إن الموت نهاية وهو ليس نهاية للروح فقط، بل نهاية للذكريات والأحاسيس والمشترك بين الشاعر والميت، أو من له علاقة بالميت. فالرثاء هو مدح – كما هو معروف – ولكنه للميت، وأننا لا نرى هذا في الرثاء! بل نرى أن في الرثاء ما هو أكبر من ذلك، وهذا ما نفترض أن يتوصل له البحث.

وسيدرس البحث - الآن - تلقي النقاد لصورة الموت من خلال اختيار ناقدٍ واحدٍ من كل دائرة يشكلها أحدهم مع زملائه، دون محاولة لإحصائهم جميعًا، فهذا ليس من أهداف البحث، بل من أهدافه التي يسعى لتحقيقها أن يستجلي إدراك الناقد لطريقة استدعاء الشاعر لصورة الموت، ثم باستثماره لتلك الصورة لخدمة فكرة القصيدة، فالموت هو الصورة الجزئية التي تخدم الصورة الكلية التي يشكلها النص كاملا.

الموت والرثاء:

البداية مع الصورة التقليدية الأكثر شيوعًا في الشعر العربي قديمه وحديثه وهي صورة الموت في موضوع قصيدة الرثاء، فسنرى الموضوع التقليدي للرثاء وما جدد فيه الشعراء العرب المعاصرون، وإن كانت هذه الصورة بدأت تتماهى في رموز أخرى يقصدها الشاعر دون الإشارة إلى موضوع الرثاء بذكر ذاك الميت أو ذاك.

ومن البدايات التقليدية لذكر صورة الموت من ضمن موضوعات الشعر نجد كتاب (عبد الله الحامد) الذي بعنوان (الشعر في الجزيرة العربية "نجد والحجاز والإحساء والقطيف خلال قرنين 1150–1350 هـ") وفيه يذكر أن من موضوعات الشعر في ظلال دعوة الإمام محمد بن عبد الوهاب – رحمه الله - شعر البكاء والرثاء والشكوى، وقد جاء ذكر الموت – بلا شك – في رثاء شعراء تلك الفترة للعلماء والزعماء، وقال المؤلف بأن رثاء الأشخاص في تلك الفترة كان كثيرًا وأن الشيء الذي يذكر به هذا الشعر أنه اهتم بالعلماء ورجال الدين أكثر مما اهتم بالزعماء والساسة، وأن هذا من ثمار الدعوة الإصلاحية التي جعلت الشعر يتسم بهذه الظاهرة النادر وقوعها في التاريخ [1]؛ لأن غالب فترات التاريخ الإسلامي كان فيها الشاعر مجرد موظف في قصر الحاكم، للمديح والتهاني، وإذا مات بكاه بكاء شديدا، لكن أكثر الحاكمين من (آل سعود) لم يتخذوا من الشعراء موظفين ولم تكن تربطهم بشعراء عصرهم أكثر من رابطة الإعجاب من الشاعر بالحاكم الصالح، والتقدير من الحاكم للموهوب[2].

وقد ركز الشعراء في الرثاء كما قال (عبد الله الحامد) على الصفات الخلقية والثقافية التي تتصل بالدين ومن ذلك إيمان الجميع بان الموت من الله تعالى قضاء وقدرًا، ومن ذلك قول (حسين بن نفيسة) يرثي (عبد الله بن خاطر):

فإن رمته في الدين فات نديه** تجد كل من يروي الحديث ويخبر

بتعليم قال الله وقال رسوله** وما قاله الأصحاب بعدُ وكرروا

(1) عبد الله الحامد: الشعر في الجزيرة العربية (نجد والحجاز والإحساء والقطيف، خلال قرنين 1150–1350 هـ) دار الكتاب السعودي، الرياض، ط(1)، 1406هـ، 1986م، ص 139.

(2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ترى الأمهات الست من جل كنزه** وفي كتب الشيخين دوما يذكر

وعن الرثاء تحدث (إبراهيم بن فوزان الفوزان) في كتابه (مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد) من خلال ذكره لموضوعات شعر ابن عثيمين (رائد الشعر في منطقة نجد 1157–1343هـ) ، فقال بأن الرثاء لون من ألوان المدح ولكنه يقال في حق الميت، بما يناسب الزمن الماضي من الألفاظ وصيغ الأفعال، ولا يقتصر على الإنسان. وهو لون عطاء في الشعر العربي قديم وهو من أقدم أغراض الشعر العربي[1].

وقال الفوزان بأن غرض الرثاء للميت من أقرب الأغراض للإنسان؛ لأن الشاعر يصهر فيه تجربته بعاطفة حزينة صادقة يدفعه الحب والوفاء، ويخاطب به من يشاركه تلك المشاعر النبيلة، ممن يعنيهم أمر المفقود[2]. ثم يذكر الفوزان بأن محمد بن عثيمين - رائد الشعر في مرحلة التقليد المتطور في الجزيرة العربية – قد رثى بسبع قصائد، أربع منها في الحكام وثلاثة في العلماء: فرثى حاكم قطر الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني سنة 1331هـ بقصيدتين، جاء في الأولى[3]:

مضى كافل الأيتام في كل شتوة** وموئل من ضاقت عليه مذاهبه

فيا قاسم فابكي طويلا فإنه** فتاك إذا ما استخشن السرج راكبه

سقى الله قبرا ضم أعظم قاسم** من العفو شؤبوبا رواء سحائبه

وفي الثانية[4] مات العلا وماتت المكارم بموت الشيخ، فقال:

أجل إنه والله ما مات وحده** ولكنه موت العلا والمكارم

ومدحه فقال:

فلا تحسبني غافلا أو مضيعًا**أياديكم اللاتي كصوب الغمائم

ورثى ابن عثيمين الأمير القطري الشيخ عبد الرحمن بن قاسم بن محمد آل ثاني، ونجد أن الشاعر يشيد بمناقب من رثاهم من آل قاسم ولا نستطيع أن نقول إلا أنه لون من ألوان المدح في حق الميت وهذا هو قمة الوفاء، فماذا ينتظر الحي من الميت؟[5].

---

[1] إبراهيم بن فوزان الفوزان: مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد (1157–1343هـ)، دون دار نشر، الرياض، ط(1)، 1418هـ-1998م، ص214.

[2] المرجع السابق، ص214.

[3] الأبيات غير مرتبة، مختارة من قصيدة محمد بن عثيمين: العقد الثمين، دار الهلال، الرياض، 1400هـ، ص452.

[4] المصدر السابق، ص459.

[5] إبراهيم بن فوزان الفوزان: مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد (1157–1343هـ)، ص218.

ورثى ابن عثيمين الإمام عبد الرحمن بن فيصل آل سعود، ومطلعها[1]:

تعزوأنى والمصاب جليل** فخل الدموع الجامدات تسيل

فلو كان يفدى بالنفوس ولو غلت** فداه همام أشوس ونبيل

ولكن قضاء مبرم يستوي به** مليك عزيز في الورى وذليل

ثم يلتفت الشاعر إلى ابنه الملك عبد العزيز فيعزيه ويذكر صورة الموت[2]:

إمام الهدى صبرا عزاء وحسبة** فعاقبة الصبر الجميل جميل

ومامات من كنت الخليفة بعده** له بك عمر آخر سيطول

وكان رثاء ابن عثيمين للإمام عبد الرحمن صورة من رثاء آل ثاني، فليس فيه التحسر بقدر ما فيه من ذكر مناقب الميت وسياق الحكمة الممزوجة بالنصح والإرشاد لأبناء الفقيد للسير على منهجه[3].

ورثى ابن عثيمين مفتي نجد في زمنه الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف بن عبد الرحمن بن حسن آل الشيخ سنة 1339 هـ، ورثى صديقه في حوطة بني تميم الأديب الراوي عبد الله بن أحمد العجيري، ورثى شيخه سعد بن حمد بن عتيق قاضي منطقة الأفلاج. ولم يعلق الفوزان على ما أورده من مقاطع.

وننتقل إلى (صابر الحباشة) في كتابه (هدير الشعر " مقالات في الشعرية")، وقد عقد مقالة بعنوان " الاستشهاد نصًا وإنشائية الرثاء" وقد أشار إلى أهمية الرثاء وارتباطه بموت شخصية أو غيرها. وتكون قصيدة الرثاء مناسبة للانفتاح على شجون ذات الشاعر وعلى آرائه في العالم والموجودات، وذلك في ضرب من الاستطراد الذي يقلب حدث الموت[4].

إذن، يفتح الموت على الشاعر ما لا يفتحه غيره.

ومن هنا فقد اختار الحباشة دراسة نصين كتبا في موضوع واحد هو حدث استشهاد الطفل الفلسطيني (محمد الدرة)؛ ليصنع مقارنة بين نصين هما : نص (هشام المحمدي)، بعنوان "أريد الوداع الذي يتأجل"،

---

[1] محمد بن عثيمين: العقد الثمين، دار الهلال، الرياض، 1400هـ، ص 466.

[2] المصدر السابق، ص 472.

[3] إبراهيم بن فوزان الفوزان: مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد (1157–1343هـ)، ص 220.

[4] صابر الحباشة: هدير الشعر (مقالات في الشعرية)، نادي الجوف الأدبي، الجوف، ط(1)، 2010م، ص 91.

ونص (حسن عبد الله) بعنوان "المشهد الأخير"[5]، والنصان يبدآن بحضور الموت، فيستحضر المحمدي العصافير إلى جانب استحضاره للموت في قوله:

ففاجأني الضوء أسود يمشي على قلق مقبل

صدفة في الشتات الأثيث وفاجأني الموت..

وهذا المشهد على لسان الطفل الشهيد، يصوره حسن عبد الله ولكن على لسان والد الطفل الشهيد، فيقول:

دمك المرّ يمتصني يبتليني بغصته

وبضم القصيدة—للموت.

وكأن أبوة الشهيد الحقّة لا تكتمل إلا بالتحام بين النص والموت[1].

وينتهي نص المحمدي إلى تمدّد مشهد الموت، لاستعراض ملابسات الواقعة وبعض مكونات ذاكرة الطفل وكذلك استتباعات الحدث فيما يشبه وصية الطفل لوالده، فيقول الشاعر:

وخذني على همسات يديك ودعني أرى بلدي كيف ينجو

ودعني بحضنك كي أتحرر من قاتلي.

فالموت ليس فعل نهاية، إنه فعل تحرر وهذه هي القراءة التحويلية الشعرية للحدث.

وينتهي نص حسن عبد الله بنبرة اعتبار واضحة انطلاقًا من ارتداد صوت والد الطفل على ذاته—والوالد يمثله الشاعر - ووقوعه في محل المفعول به سواء بفاعل خارجي، أو بتجريد نفسه وجعلها ذاتين: ذاتا فاعلة بفاعل خارجي وذاتا مفعولا بها وهو قوله: "اشرحني" إنه تعبير عن وقع مأساة. وتضيع نقاط الاستدلال أو تضيّع، وهذا قوله:

لا أستطيع الوثوق بضوء الطريق

الذي رسمته النهاية.

والنهاية عبارة فيها استعادة "الموت" وكان استشهاد الطفل فاتحة النهاية، وكأن امر قتله مساوٍ لقتل الناس جميعًا[2].. وهو تأويل من الحباشة بعيد عما جاء في المقطع.

---

[5] يعود الحباشة للنصين في جريدة "الصحافة"/التونسية، على صفحات الورقات الثقافية، ونص المحمدي منشور بتاريخ 10 نوفمبر 2000م، ونص عبد الله منشور بعده بتاريخ 24 نوفمبر 2000م. وسيكتفي الباحثان بالإشارة هنا فقط إلى هذين النصين.

[1] صابر الحباشة: هدير الشعر (مقالات في الشعرية)، ص 96.

[2] صابر الحباشة: هدير الشعر (مقالات في الشعرية)، ص 97.

-الموت والتراث:

يذكر (عبد الله بن خليفة السويكت) في كتابه (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي) أن استثمار الشاعر (غازي القصيبي) لفكرة الموت في أنه يميت (الأمة) ويقصد أنها ماتت ضعفًا وتخلفًا، فيقول في مطلع قصيدته التي بعنوان "أمتي"[1]:

يقولون: إنك متِّ يقولون: إنك غُسّلتِ.. كفّنتِ ثم دفنتِ[2].

ثم يختم القصيبي قصيدته "أمتي" رافضًا هذا الزعم، مستدعيًا رموز القوة والثبات من تاريخنا الإسلامي وهم "النبي محمد –صلى الله عليه وسلم– وطارق بن زياد، والمثنى بن حارثة، وكذلك القرآن الكريم، فأمة فيها تلك الرموز "لن تموت"، وهذا قوله:

تموتين؟ كيف؟ ومنك "محمد"

وفيك الكتاب الذي نوّر الكون بالحق حتى تورد

و"طارق" منك ومنك "المثنى"

وأنت المهند.

ويذكر السويكت استدعاء الشاعر (محمد الثبيتي) للموت وهو يتحدث عن شخصية الشاعر الفارس "عنترة" المثخن بالجراح الذي يلاقي الموت كل يوم على قوارع الطرقات، يقول الثبيتي[3]:

وفي كل يوم أموت على الطرقات

ويفترس الجدري ملامح عشقي ويمسخ لوني

ثم تأتي صورة موازية لتلك السابقة في المقطع التالي الذي يعلن فيه "عنترة" عجزه في حماية القبيلة، وتخليه عن دوره المقدس في حمايتها، وقد استدعت الصورة "الموت" وبدأت بأداة التشبيه (كأن)، التي تعكس الواقع المأمول إلى واقع أليم، وفيها يقول الثبيتي:

كأنّ حصاني لم يعزف الموت لحنا فريدًا

وحربًا عوان.

---

[1] عبد الله بن خليفة السويكت: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط(1)، 1430هـ - 2009م، ص 91.

[2] غازي القصيبي: الأعمال الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، ط(2)، 1408هـ، 1987م، ص 592.

[3] محمد الثبيتي: تهيجت حلمًا تهيجت وهمًا، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط(2)، 1404هـ-1984م، ص 70.

و "عنترة" هنا هو القناع الذي استحضر قصة الموت الفاعلة أيام قوته، والتي تفعل به الأثر نفسه، ولكن شتان بين الموتين، فموت من عنترة لعدائه في ساحة المعركة هو موت بطولي، وموته الآن مسخًا من التقاعس والمرض هو موت ذل. فناقض الدلالة المعروفة في توظيفه لشخصية عنترة كما يقول السويكت[1]. ولقد تسنى له ذلك بفعل استدعائه لفكرة الموت في القصيدة. ويبدو أن استدعاء الشخصية التراثية المعروفة بالبطولة جاء عند الشعراء السعوديين حمّال أوجه، فإما يزدادبها القوي قوة في ذكر مناسبة نصر وعز، أو ترتبط بذكر "الموت" فتعطي الصورة المعاكسة وتصور الهزيمة التي يتعرض لها العرب في الوقت الحاضر. فاقرأ ما نقله السويكت للشاعر أسامة عبدالرحمن وهو يستدعي القائد "صلاح الدين" ولن تقف عند حدود الصورة الذهنية المعروفة لتلك الشخصية البطلة، ولن تلتزم بموحياتها في وجدانك العربي المسلم، بل ستتفاجأ باستدعائها الضدي، يقول الشاعر أسامة[2]:

ومن الذي ألقى "صلاح الدين"

مقتولا.. وصادر عزمه..

وسلاحه.. وسبى ثيابه؟[3].

وأخيرًا يقف السويكت عند قصيدة الشاعر "حمد بن حميد الرشيدي" وهي بعنوان "سليمى التي كانت سلمى"، وبها يستدعي صورة الموت إلى جانب استدعائه لشخصية "امرئ القيس"، ويوظف الشخصية بتناصّ متشابك مع معلقته، ويريد أن يخبرنا عن الأنثى العصرية التي ما زالت تعاني من قيود العادات والتقاليد، فيقول:

ومات أبوكِ صعلوكًا وقد عقر الهوى العربي ناقته

وحطّم كورها في وحشة الطلل غداة البين إذ رحلوا على عجل

وأنت وصية بالإثم مثقلة تؤبنها الصعاليك

وتنشدها "معلقة" "قفانبك"

على جدران الحي والسكني فيا لتعاسة الأحياء والموتى![4]

فالخطاب إلى (سلمى) يكشفه التناص في تركيبين ثم تضمينهما في بيتين مشهورين لامرئ القيس في المعلقة التي لم يخفهما الشاعر بل صرّح بهما، وهما "غداة البين إذ رحلوا" و "قفانبك" ولا يخفى تبرم الشاعر وضجره

[1] عبدالله بن خليفة السويكت: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ص 358–359.

[2] المرجع السابق، ص 458.

[3] أسامة عبدالرحمن: الحب ذو العصف، دار الشباب، قبرص، مؤسسة الكميل، الكويت، 1989م، ص 14.

[4] حمد بن حميد الرشيدي: للجراح ريش وللرياح وكر، رولا للدعاية والإعلان، الرياض، 1418ه، ص 46.

من الحال الذي تتعرض له "سلمى" [1] وكانت فكرة موت أبيها صعلوكًا افتتاحية تشوّق القارئ لما بعدها وللسؤال عن سبب موته؟ ومن هو الصعلوك الذي يستحق الذكر؟ ثم يستدرج الشاعر تعريفنا بالصعلوك الميت، ونلاحظ افتتاح المقطع بـ "مات" وانتهائه بـ "الموتى" والحديث عن صعلوك عُقرت ناقته وتحطمت أمنياته ساعة الطلل؛ إذ رحل الأحبة عنه على عجل.. وصارت حكايته معلقة وطلله صار لازمة تذكر لأي عشيقين فيقولان إذا افترقا لنقف على الطلل.. فيستوي الحي مع الميت ساعة الفراق تعاسةً!

ويقف (حافظ المغربي) في كتابه (أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر "دراسات في تأويل النصوص") عند ترابط استدعاء (محمود درويش) للموت ولشخصية القائد (جمال عبد الناصر)، حين يقول:

نعيش معك نسير معك

نجوع معك وحين تموت

نحول ألا نموت معك[2]!

فتتوحد (أنا) الشاعر مع (أنا) العرب ومع مصير الزعيم عبد الناصر. وصوّر الانتكاسة التي مني بها الزعيم بالموت، وكيف أن الأمة كفرت بما عمله الزعيم من أجلها وقد عاش ومات لأجلها. فيقف درويش بفعل ظرفية "الموت" وقدريته وقفة صادقة، فهم ساعة الموت يحاولون ألا يموتوا معه، ليس كراهية للموت—ولا له بالطبع—ولكن ليكملوا مسيرة جهاده تحقيقًا لأمل الأمة. وهو ما جاء به استدعاء درويش للفعل "نحاول" وما فيه من معنى المنازعة، فيوحي بأن فعل الحياة يأتي قسرًا، في مقابل فعل الموت الذي يتمنونه من داخلهم، إذ لا حياة لهم بعد موت من جعل لحياتهم وكرامتهم معنى، ومن هنا كبر عليهم أن يموت موتة لا يموتها الفرسان مانحو الحياة معانيها مثله[3]، ونفهم ذلك من مقطعه الذي يقول:

ولكن، لماذا تموت بعيدًا عن الماء والنيل ملء يديك؟

لماذا تموت بعيدًا عن البرق والبرق في شفتيك؟

فاستدرك درويش على قضية الموت وفق فلسفة الكيفية، بعد أن أنهى المقطع السابق بدال علاماتيّ مهم، هو علامة التعجب (!) من كونه والعرب ما زالوا أحياء بعده؛ إذ لماذا يموت—وفق استفهام إنكاري تعجبي—بعيدًا

---

[1] عبد الله بن خليفة السويكت: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ص 587-588.

[2] محمود درويش: حبيبتي تنهض من نومها، دار الثقافة، بيروت، 1988م، ص 362.

[3] حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر "دراسات في تأويل النصوص"، دار الانتشار العربي، بيروت، ط(1)، 2010م، ص 209–210.

عن مائية الحياة نيلا، وستساءل : لماذا يموت الزعيم بعيدًا عن برقٍ تخلّق من شفتين سماويتين ملهمتين ؟ والإشارة إلى خطبه النارية والبطولية[1].

الموت والحداثة الشعرية:

نقف الآن مع (سعد البازعي) في كتابه (جدل التجديد " الشعر السعودي في نصف قرن") وفيه حديث عن الشاعر (محمد سعيد المسلّم) وقد قال عنه البازعي بأن الموت يشكل هاجسًا أساسيًا في كثير من قصائده، ويضرب لذلك مثلا بقصيدة "بعد الموت" من ديوان "شقق الأحلام" وفيها يقول المسلّم[2]:

أنا عن مت... سوف أبعث حيًا

من جديد.. على حياة جديدة

وستنشق ظلمة الليل عن فجر

وتنجاب عن حياة رغيدة...

ويعبر الشاعر عن بهجته باكتشاف ابتعاثه بعد الموت، وهو شعور بالطمأنينية لما سيحمله له الموت، ولكنه شعور بالطمأنينة الممزوجة بالضيق والقلق وهذا قوله[3]:

إن هذا الوجود بحر خضم قذفتنا الحياة فوق عبابه

كلنا عائم على موجه الزاخر تموج الآمال عبر سرابه.

ويلفت البازعي إلى أن الخلاص من الهم –عن الشاعر المسلّم– لا يأتي على شكل أمل متجدد وتغير ظروف حياة الإنسان، بل يأتي من خلال حياة أخرى تأتي بعد الموت يتوحد فيها الشاعر بكائنات أخرى على شكل تناسخ[4]، كما يقول[5]:

سر إلى القبر بعد موتي تجدني زهرة فوق غصنها تتبسم

أو غديرًا ينساب كالنور رقراقًا، يغنّي بسرّه ويتمتم.

إن البازعي يشير إلى فكرة تناسخ متمثل بالعودة إلى الحياة على شكل زهرة أو غدير.. على أننا نلحظ أن الموت له فعل خلاّق وقوة قاهرة، فرغم أنه قهره في إنهاء حياته، إلا أنه خلق له عالمًا آخر هو عالم " التناسخ" على حد

---

[1] المرجع السابق، ص 210–211. بتصرف.

[2] محمد سعيد المسلم: شقق الأحلام، مطبعة دار الكتب، الرياض، 1989م، ص 30.

[3] المصدر السابق، ص 30.

[4] سعد البازعي: جدل التجديد "الشعر السعودي في نصف قرن"، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، 1430هـ-2009م، ص 64–65.

[5] محمد سعيد المسلم: شقق الأحلام، ص 30.

عبارة البازعي. وما هو واضح أن الموت عند الشاعر هو المخلص من الحياة التي لا يريدها وهي تجلب له المعاناة يوما بعد يوم. وتحضر الذات الصارخة عند الشاعر في ختام غريب لقصيدته، فيقول:

أنا سر الحياة أضمره الله وفي قلبه أعيش وأنعم

إن تكن بعد مصرعي هذه العقبى وأفنى فإنني لست أندم

إنما عدت للنعيم.. كما جئت وقد طهّرت كياني جهنم!

فانتقلت جهنم – بفعل الشاعر - للدنيا البائسة التي يعيشها، ونجد الآن صورتين: صورة الشاعر قبل الموت، وصورة الشاعر بعد الموت؛ فقبل الموت دنياه جهنم بائسة، وهي المطهر له، وبعد الموت سيعود للنعيم الذي خرج أبوه آدم – عليه السلام – منه، ولن يكون لجهنم نصيب منه؛ لأنه أخذ نصيبه منها في حياته قبل الموت. فجاءت صورة الموت بين حياتين للشاعر.

كما يتحدث البازعي عن حضور الموت في قصيدة الشاعر (عبد الله الصيخان) في ديوانه (هواجس في طقس وطن) حين يصير الموت مصيرًا محتومًا للطفل الذي يبيع الصحف في شارع المدينة، والصيخان لا يجعلها مأساة مدينة فحسب، بل ينقلها لتصير مأساة وطن بأكمله: وطن يفرط في أطفاله.. ويعرض لمقطع الصيخان مقارنة مع مقطع الشاعر (أحمد عبد المعطي حجازي) في قصيدته (مقتل صبيّ) من مجموعته الأولى "مدينة بلا قلب" وكأنّ البازعي يشير إلى أن إيماءات كثيرة في قصيدة الصيخان للمدينة يجعلها حجازي بصورة مباشرة نحو ذم المدينة التي تقف باتجاه ضديّ تجاه القرية فيبقى عند – حجازي – العنصر الوحيد الذي يذكر بالقرية هو ذبابة خضراء حنّت على الصبيّ القتيل[1]، وهذا قول حجازي[2]:

الموت في الميدان طنّ الصمت حطّ كالكفن وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينة...

وواضح ما قاله حجازي عن الموت ومباشر، في حين أن قصيدة الصيخان على الرغم من السياق المدني للموت تبرز الريف والبراري أكثر من قصيدة حجازي؛ وهذا راجع – والقول للبازعي – إلى أن تاريخ المدينة الأطول عمرًا في مصر مقارنة به في المملكة العربية السعودية[3]، اقرأ استحضار الصيخان لصورة موت الطفل[4]:

يسألك العصفور الدوري الأبيض

هل كنت مليحًا مثل الصبح

(1) سعد البازعي: جدل التجديد "الشعر السعودي في نصف قرن"، ص 136–137 بتصرف.
(2) أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، دار العودة، بيروت، 1973م، ص 25.
(3) سعد البازعي: جدل التجديد "الشعر السعودي في نصف قرن"، ص 138.
(4) عبد الله الصيخان: هواجس في طقس وطن، دار الآداب، بيروت، 1988م، ص 36.

شهيًا مثل التين

فقيرًا..

إلا من ضحكتك الخضراء؟

هل كنت تغني حين رماك الموت؟

فالطفل واحد من تلك العصافير التي لم تحتمل قسوة المدينة، فمات. وانتماؤه لتلك الوجوه الجميلة والأصيلة في وطنه، وللقمح والنخل وطين الأرض وكل ما ينفي المدينة ويقع خارجها وخارج شوارعها[1].

ومن وقفة التجديد لاستدعاء صورة الموت في الشعر العربي المعاصر، ما جاء في كتاب (سلمان علوان العبيدي) بعنوان (البناء الفني في القصيدة الجديدة)، وهو يشير إلى (صوفية) أخرى غير صوفية (المسلم) التي أشار لها (البازعي) في قصيدة للشاعر (محمد مردان) في ديوان الثالث (الوقوف بين الأقواس)؛ إذ يجتهد مردان في تعميق لغته الصوفية وإثرائها من خلال تعبيراته الغنائية والرومانسية وهو يستحضر ملحمة (جلجامش) الشهيرة بما تنطوي على درس أخلاقي ومعرفي كبير في فهم الحياة والموت[2]، فيقول[3]:

كلي هوى يجهش بالندى

كلي أجاج يشتهي الفرات

من غير أن أنوء،

حمّلت دمي

نزيف شطحتي

ثم انتظرتُ أن يجيء قاتلي

وما نحرت ناقتي

إلا لمن خاض البحار

باحثًا عن نبتة الحياة.

فتستلهم ذات مردان الشاعرة المتصوفة – على حد قول العبيدي – في سياقه الدلالات والمعاني الصوفية، فتصل إلى المحرق في (حملت دمي/نزيف شطحتي) وتنفتح على الآخر الجالب للموت، إن القاتل الماثل في

[1] سعد البازعي: جدل التجديد "الشعر السعودي في نصف قرن"، ص 137.

[2] سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، 2011م، ص 45.

[3] محمد مردان: الأعمال الشعرية الكاملة (1978–2008)، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، 2009م، ص 319.

عنف التجربة في قوله (أن يجيء قاتلي) وتنتهي إلى النتيجة وحضور ملحمة (جلجامش) بطابعها الصوفي العام؛ إذ يعني البحث "نبتة الحياة" مشروعًا للخلود تقدمه الرؤية الصوفية من خلال ألفاظ "الحلول"[1].

وأين سيصل صراع الوجود بالشاعر؟ إنه سيبقى في دائرة الانتظار، وذاته ستبقى تبحث عن التوحد والعطاء، فيقول[2]:

وعلّ طائري يهلّ مرة

يحمل في منقاره

بعضًا من الجنون

أو غيمة ممطرة

لا تخون.

فلعل عروقه ترتوي " ليست تخون" وتصل لحقيقة الخلود، فمن هو الخالد؟ ولماذا يخلّد ؟ وهكذا ينتقل الشاعر من ظواهر أشيائه إلى بواطنها ومن ظنها إلى يقينها مكرسًا رؤيا صوفية تعمل في ضمير الشعر مثلما تعمل في ضمير الإنسان[3].

وننتقل إلى (صابر الحباشة) في كتابه (هدير الشعر" مقالات في الشعرية") ونقف مع قصيدة (الشاذلي القرواشي) وهي في مجموعته (بردة الغريب) وبعنوان " مزار الورد"، وبها يحتمي المتكلم بالماضي من الموت[4]، في قول الشاعر[5]:

هو الوقت يتسلق

حطام الجسد

ويسقط

أحجاره العالية.

...هناك!

بيني وبين الموت

---

[1] سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص 47.

[2] محمد مردان: الأعمال الشعرية الكاملة (1978–2008)، ص 320.

[3] سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص 49.

[4] صابر الحباشة: هدير الشعر (مقالات في الشعرية)، ص 26.

[5] الشاذلي القرواشي: بردة الغريب، دار العودة، بيروت، 1998م، ص 11.

مسافات الزهر

والشجر المؤقت.

فمعاناة ضمنية تنتاب المتكلم تكمن في دفع انقراضه وتلاشيه الحتمي، فجعل يقاوم الانحلال والفناء بتذكّر الصبا والحنين إلى زمنه الماضي الذي يقيه من مصير العدم المرتقب من جهة، والتسرب إلى وجودية الزهر والشجر بما هي ترمز للحياة والخصب ضد الموت[1].

ونقف مع (عمر بوقرورة) في كتابه (دراسات في الشعر الجزائري المعاصر)، وفيه دراسة للشاعر (محمد بلقاسم خمار) الذي يرجع كل موت في الجزائر هو من صنع فرنسا، حتى أن الموت—وهو قدر لا ريب فيه- صار مراوغًا ومخادعًا حين تحالف مع فرنسا[2]، فيقول الشاعر[3]:

الموت في ديارنا مراوغ

كالجوع...

الموت فينا أجنبي

حاقد موجوع

ككل من في أرضنا

من تلكم الجموع

تريد أن نظل تحت الذل والركوع.

وهكذا تصبح فرنسا هي المسؤولة عن الموت في الجزائر. وهذه الصورة عرفت عند الشعراء العرب الذين صوروا مأساة العرب في الجزائر، وأرادوا استنهاض العزائم[4]، ومن ذلك قول (محمد العيد آل خليفة)[5]:

بلادنا أصبحت ذلولا

أسيرة في يد الدخيل

أنرتجي للهدى وصولا

---

[1] صابر الحباشة: هدير الشعر (مقالات في الشعرية)، ص 26–27، بتصرف.

[2] عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004م، ص 34.

[3] محمد بلقاسم خمار: الحرف الضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 156.

[4] عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 83.

[5] محمد العيد: ديوان محمد العيد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 347.

ونحن ركب بلا دليل

وللموت صورة أخرى عند شاعر الثورة الجزائرية (مفدي زكريا) إذ يستشمر الزلزال الضخم الذي حلّ بمدينة الأصنام (الشلف حاليًا) عام 1954م، ليعبر من خلاله إلى إدانة المسيرة التاريخية لشعب يريد الخلاص [1]، فيقول زكريا[2]:

وياخطب رفقا

بهذي البلاد

ألم تريا خطب احمالها

ألم ترها

بين جهل وفقر

تجر للموت أذيالها؟

ونلتقي مع بوقرورة بالشاعر (مصطفى محمد الغماري) وهو يحكي عن إنسانية المسلم من (طنجة إلى جاكرتا) الذي ضاعت إسلاميته بين اليمين واليسار، فسافر في عالم الغريزة ورسا في شواطئ القهر والعقم والبوار [3]، فتحولنا إلى (الموت الحضاري) وغاص هذا الموت الحضاري في أعماق المسلم وما استقلاله السياسي إلا يقظة طينية مادية خالية من الروح، ولقدمات الإنسان القرآني وحضر الإنساني الطيني، وفي هذا يقول الغماري[4]:

غرقتنا في منافيها السنين

فانتبهنا بعض أمشاج من الطين الحزين

طينة ميتة الأحشاء حرى

من ثلوج الأمس

من جمر المسافات

ومن نزف الحنين

[1] عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 83.

[2] مفدي زكريا: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 275.

[3] عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 110.

[4] مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983م، ص 129.

ثم يقول[1]:

كأس هذا العالم الميت صحرا

من يذقها يحتس الآلام صبرا

يجثم الليل على أشلائه

يمتد قبرا

آه إن العالم الميت صحرا.

فيصور الغماري علمنا اليوم بالعالم الميت الذي أحاطه الغرب بعاداته وتقاليده ونسي الثورة وملايين الشهداء، وماذا سيمنح الغربي لهذا الضائع المسكين؟! لا شيء سوى الضلال والتيه[2].

ونختم مع (علي الشرع) في كتابه (الأورفية والشعر العربي المعاصر)، وبه يدرس استدعاء الشعراء العرب لأسطورة (أورفيوس) التي تتعلق بالموت ولن نقف عند متعدد روايات الأسطورة بل سنلخصها ونقف عن لحظات تصوير الموت واستثمار صورة الموت عند الشعراء الذين وقف معهم الشرع؛ كي نحاول تحقيق هدف بحثنا ولا نخل به.

تحكي أسطورة (أورفيوس) بشكل مبسط عن ابن (الملك الطراقيي) وابن (إلهة الشعر الملحمي كاليوب)، وهو أشهر شاعر وموسيقي على وجه الأرض حينها، وقد أهداه (أيللو) قيثارا وعلمته (إلهات الشعر والفن) العزف عليه، وبهر في مهارته الكائنات كلها.. وحدث أن اخترق عالم الموت؛ ليعيد (يورديسي) للحياة، وأقنع كل من في (عالم الموت) بموسيقاه الحزينة أن يعيدها فاشترطوا عليه ألا ينظر للخلف حتى يجتاز عالم الموت، فصعدت (يورديسي) و(أورفيوس) عبر الممرات المعتمة مهتدية بأنغام قيثاره، وعندما كانا على وشك اجتياز عالم الموت استدار ليتأكد من وجودها خلفه وأخلّ بالشرط، فغابت عنه (يوريدسي) مرة أخرى وإلى الأبد.

استثمر هذه الحكاية كل من الشعراء (بدر شاكر السياب) و(أدونيس) و(عبد الوهاب البياتي) ووقف الشرع عند بعض قصائدهم، وسنقف عند تصور حالة الموت في كل منها ولا تخلوا فكرة قصائدهم – بالطبع – من استثمار فكرة عالم الموت؛ لأنها لب حكاية (أورفيوس)، فالسياب في قصيدته (حدائق وفيقة) يوظف عناصر الأسطورة مع تخطيطه لاستبدال الأسماء الأسطورية بأسماء محلية من بيئته العراقية، وإن وجود شخص (وفيقة) في مدينة (جيكور) إلى جانب نهر (بويب) لا يلغي تبين العناصر الأسطورية في القصيدة[1] التي تحكي

(1) مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 130.

(2) عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 111.

(1) علي الشرع: الأورفية والشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، 1999م، ص 70. وقد اقتبسنا مما كتبه الشرع عن الأسطورة في مقدمة كتابه ص 13-15.

حياة السياب فوفيقة نظير ليوردیسي، وقد انتظرت الشاعر في حدائق عالمها السفلي وذاك هو انتظار يوردیسي لأورفيوس في عالم الموت. يقول السياب[2]:

لوفيقة

في ظلام العالم السفلي حقل

يلتقي في جوّها صبح وليل

فيه مما يزرع الموتى حديقة

وخيال وحقيقة.

ثم أخبر عن وفيقة أنها[3]:

تسأل الأموات من جيكور عن أخبارها

عن رباها الربد، عن أنهارها

آه والموتى صموت كالظلام.

هكذا تبدو القصة بينه وبين حبه أو شوقه لوطنه، واقتراب الموت منه، وأن بعده عن حبه أو وطنه هو الموت الحقيقي. والسياب يلمح إلى حتمية فشل البحث عن الحب وقد يكون اشتياقه لوطنه هو ما يعني، وأن الباحث محكوم عليه بالفشل وهو امرؤ خاسر، عليه أن يتعظ بالدورة الطبيعية الحتمية القائمة على تعاقب دورة الحياة والموت[4].

أما أدونيس فيعمق المسألة - برأي الشرع – في إيجاد تقابل بين عداء أورفيوس والنساء - وقد ظهر هذا العداء في بعض مصادر الأسطورة – وبين عداء الحياة والموت[5]. وهو قول الشاعر[6]:

رقعة من تاريخٍ سريٍّ للموت

يستعير، يبتكر حكايات، يجرح كواحلها

ويتابع خيط الدم، ينظر إلى الزمن، يتحطم بين يديه..

(2) بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971م، ص 125.
(3) المصدر السابق، ص 128.
(4) علي الشرع: الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص 76.
(5) المرجع السابق، ص 91.
(6) أدونيس: الآثار الكاملة، ديوان مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، 1971م، م1، ص 34.

ويجسد (أدونيس) الموت على شكل طائر، مستدعيًا فكرة طيران الروح، فيقول[1]:

وكان موتي طائرًا

حوم في خميلة الغرابة وطار.

وترتبط فكرة طيران الروح بأسطورة (إيكاريوس) الذي جسد في تحليقه في الفضاء فكرة عجز الإنسان المزمن، فعندما صعد إيكاريوس إلى السماء قريبا من الشمس، كان قد جسد فكرة السموّ، ولكنه في الوقت نفسه قد جسد فكرة الانهيار؛ لأن الأجنحة التي طار بها كانت مربوطة إلى جسده بالشمع، مما يجعل فكرة الطيران –عند أدونيس– ترتبط بالتحول أو (بالموت)[2].

أما (عبد الوهاب البياتي) فيتوسع في استخدام القرائن الأسطورية، ممتزجة بوقائع الحياة المعاصرة فيقول من قصيدة "الموت في الحب"[3]:

فراشة تطير في حدائق الليل، إذا ما استيقظت باريس

يتبعها "أوليس"

عبر الممرات إلى "ممفيس"

تعود للتابوت

لظلمة البحر، لبطن الحوت

تتركني على الرصيف

صامتًا أموت.

فهل كانت تلك المعشوقة سببًا في موته؟ وهل تسقط الحكاية على موت آخر لعاشق كان يعرفه البياتي في باريس؟ لأن البياتي يصنع تناظرات كثيرة للقصة الأسطورية بين أورفيوس ويورديسي تارة، وتارة يوحّد بين أسطورة أورفيوس وأسطورة أدونيس، ويصور البياتي أورفيوس شاعرًا قاتلا (يقتل عشيقته) والإشارة مخدومة من قصة الشاعر (ديك الجن الحمصي) ومرة يصوره شاعرًا مغتربًا مأسورًا، والإشارة مخدومة من قصة الشاعر (أبي فراس الحمداني)، ومرة ثالثة يصوره بصورة إنسان معاصر يطارد صاحبته في شوارع باريس. وتأخذ

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ديوان المسرح والمرايا، دار العودة، بيروت، 1971، م2، ص401.

[2] علي الشرع: الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص94.

[3] عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة، بيروت، م2، ص338.

يورديسي – في تلك التناظرات – دور عشيقة ديك الجن الحمصي أو دور الفتاة التي يحلم بها أبو فراس الحمداني، أو دور الفتاة المطاردة في شوارع باريس، كما يقول البياتي[1]:

هاهي ترذي ترقص في كأس من المدام

عارية تحت سماء الليل والأنغام

تغازل الظلام

تقول لي تعال

وتختفي في الظلمة

شاحبة كنجمة

تفر من باريس

تاركة وراءها طأوليس"

يبكي على قارعة الطريق

يموت في حانات ليل العام الطويل..

وهكذا فقد ظفرت (يورديسي) عند البياتي بمكانة كبيرة، وراحت مخيلته تنسج لها صورًا وأوصافًا متعددة. وكأنّ إسقاطاتٍ من حياته أو حياة من حوله تسقط على تلك الشخصية الأسطورية. ويهمنا أنها تلعب دورًا في موت بطل الحكاية، ولعلها تلعب دورا في تجسيد أن الموت يرافق كل من ينجرف وراء الحبّ، وانظر ماذا يقول البياتي في ديك الجن[2]:

ويشعل النيران...

لكنها تفر...

تعود للأعماق

تاركة قميصها وحسرة

وخصلة من شعرها وزهرة

---

[1] المصدر السابق، ص 339.

[2] عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة، بيروت، م2، ص 355.

تموت في جزائر المرجان.

والبياتي كما الشعراء في عصره ملّوا حالة العبث، وصاروا يبحثون عن النصر، ولم يجدوه، فلا بطولات، ولكن هزائم تتبعها هزائم، فصور الشاعر الهزائم في عالم الحياة والعالم الفاني كذلك ولم يعد سوى الموت هروبًا من هكذا حال، يقول:

رحلتنا تمّت دليلي قال: الاسكندر الكبير

غزا بلاد فارس والهند

لكنه لم يجد الينبوع

فعاد محمولا إلى بابل كي يموت.

والمعنى نفسه يتكرر عند البياتي في قصيدة " موت الإسكندر المقدوني" من ديوان " الموت في الحياة"؛ فالإسكندر – كما يرى البياتي – يدخل دائرة الطواف بين قطبي الحياة والموت، وفي هذا الطواف الكل يمضي إلى حين: ولا نصر مطلق، ولا هزيمة مطلقة، الهزيمة تمشي في ركاب النصر، وديدان الموت تنهش من الجسد المعطر، وعرش النصر هو محفة الموت[1]، يقول الشاعر عن الإسكندر[2]:

يحمله الجنود في محفة الموتى على الرماح

هاهو ذا المنتصر المهزوم..

فيدخل الإسكندر – كما يريده البياتي – بين طيات الموت وما يقتضيه عالم الموت من تحلل، وبين أرجاء عالم الحياة وما يقتضيه عالم الحياة من أسباب النشاط والبناء[3]، يقول البياتي[4]:

أضاجع الوحشة والضياع

في أبد ليس له قرار

منتظرًا شروق شمس الله

في زرقة المياه

أسطورة أعيش بين عالم يموت

(1) علي الشرع: الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص 164.
(2) عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة، بيروت، م2، ص 375.
(3) علي الشرع: الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص 164.
(4) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ص 378.

وعالم يولد من جديد.

وأخيرًا فقد وجد البياتي في شخصية (أبي العلاء المعري) مصدرًا يكرر وقوفه بين الحياة والموت في صورة تناسخية تتقلب بينهما، فيقول:

بكى أبو العلاء

وهو يراني ميتًا وحيًا في ساعة الميلاد

أبعث حيًا بعد ألف عام.

فقد صور البياتي تلك الدورة التناسخية في هذا اللقاء بين الكائن المتحول في الأشكال وأبي العلاء المعري الساخر من هذا التحول والدوران[1].

-تشكّل صورة الموت في قصيدة "ياوارف الظل": عبد الرزاق عبد الواحد*:

يحتوي ديوان الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد—الذي هو بعنوان ديوان المراثي- على ثلاث عشرة قصيدة، وقد وقع نظرنا على قصيدة بعنوان "**ياوارف الظل**"، ومطلعها:

ذكراكَ، واللَّيلُ، والأمطارُ، والسُحُبُ وصَوتُ مِزرابٍ جاري وهوَ يَنتَحِبُ

وهي القصيدة الرابعة في الديوان، والثانية من بين ثلاث قصائد في رثاء الرجل نفسه وهو العالم العراقي الكبير الدكتور عبد الجبار عبد الله كما يقدم له الشاعر.

والقصيدة التي اخترناها تتكون من (**تسعةٍ وأربعين**) بيتا عمودي الشكل، كتبت على بحر البسيط، الذي يعده العلماء بسيطا في حركاته، وبساطته تنعكس على موضوع الرثاء الذي هو بسيط في ألفاظه ومباشر في تصوير مشاعر الحزن تجاه ما أفجعه الموت. وتنقسم القصيدة إلى (سبعة) مقاطع، برأينا، هي: المطلع، ووصف المرثي، وذكر الموت، وذكر حال الشاعر بعد فقده المرثي، وذكر مناقب المتوفى، وذكر لأهل المرثي، والخاتمة.

ثم يظهر في النص صورة كلية غالبة عليه هي صورة ألم الموت، مع استنكار الشاعر لحال (أهل المرثيّ) الذين ما فجعوا ولا استفزوا بعدما جاءهم خبر موت الفقيد، كما في البيت (الثالث والعشرين):

23 وجاءَكَ الموتُ.. هاأهلوَك.. لافُجِعُوا ولا استُفِزُّوا، ولا رِيعُوا، ولا رُعِبُوا

---

[1] المصدر السابق، ص 166.

* عبد الرزاق عبد الواحد: ديوان المراثي، مطبعة زياد، بغداد، الطبعة الأولى، 1997م، ص 35–44. والأرقام المكتوبة بجانب الأبيات هي من فعل الباحثين.

ويبدو في هذا البيت وما يتبعه من أبيات استنكار الشاعر على أهل المتوفى أنهم ما قدّموا له ما يليق به، وأنهم بعده لن يتبقى لهم ذكر، بل لا نبع لهم ولا متاع كما في البيت (الواحد والثلاثين والثاني والثلاثين)، إذ يقول:

31 وأنَّهُم.. بَينَما تَبقَى تُضيءُ لَهُم سَيَذهَبونَ.. فَلا نَبعٌ، ولا غَرَبُ

32 لا مالُهُم.. لا مَتاعٌ يَزدهُونَ بِهِ يَبقى.. ولكنْ سَيَبقى وَجهُكَ الحَدِبُ!

ثم يستثمر الشاعر فنون البيان العربي فيمدح المرثي مستخدما تارةً الصورة الاستعارية التي يشبه بها الألقاب بالإنسان المستفَز من علو مرتبة المرثي، وكأن هذه الألقاب تنتعش وتثار إذا ما نسبت ولقب بها هذا العالم، وهذا قوله:

33 يا جَذوةَ العِلمِ.. يا أعلى مَراتِبِهِ إذا استُفِزَّتْ بِهِ الألقابُ والرُّتَبُ

34 هل أنصَفَتكَ مَراقي العِلمِ كنتَ لها مؤسِّساً، عُمرَهُ يُعطي ويَحتَسِبُ؟!

35 أم أنَّها أنكَرَتْ باني مَدارِجِها وَمَن قَضى عُمرَهُ فيهِنَّ يَغتَرِبُ؟

36 إذن فَمَن ذا سَيُعطي الأرضَ رَونَقَها أباسِنانٍ إذا ما أهلُها ذَهَبوا؟

كذلك يستخدم الشاعر أساليب المعاني في تقريب صورة المرثي للقارئ، كما في أسلوب الاستفهام كما في البيت الثامن والعشرين:

28 وهَل كَبُرتَ بِهِم؟.. أمهُم كَعَهدِهِمو كَبيرُهُم بَينَهُم عُريانُ مُستَلَبُ؟!

كذلك في البيت التاسع والعشرين:

29 أيَعلَمونَ بأنَّ التُّربَ تَسكُنُها يوماً لَها يَتَمَنَّى النَّجمُ يَنتَسِبُ؟!

والبيت الثامن والثلاثين:

38 وكيفَ نُمسِكُ بالميزانِ نَرفَعُهُ إن لم نَكُنْ بِنِقابِ الحَقِّ نَنتَقِبُ؟

وفي هذه الاستفهامات يتعجب الشاعر من دنو صنيع أهله له بعد وفاته وأنهم لم يقدموا ما يليق بهامته العلمية، ويتعجب من الأرض التي لن تعطي رونقها بعد غيابه عنها.

ومما يلفت الانتباه لجمال القصيدة اجتماع بساطة ألفاظها، إلى جانب عمق رؤيا الشاعر واستثماره للخيال الفني في تصويره وهو يجسد ضمير الغيب في شخص إنسان يسأله "**ماذا استنفعه أوراقه وكتبه إن باغته الموت**"! وفي هذا إشارة إلى ضرورة استعداد الإنسان لأجله ولما بعد الموت، وقد صنع الشاعر حوارا بينه وبين المتوفى وكأنه وضع نفسه مكانه، ويريد الشاعر أن يحذر نفسه من نسيان الآخرة واللهو بالدنيا حتى ولو كان ذلك بتأليف الكتب والتعلم، فالجل قادم لا محالة. واستمر الشاعر في حواره مع المرثي، دون أن ينتظر جوابا منه، فأسئلة وحوارات الشاعر ليست استفهامات حقيقية تنتظر جوابا، لكنها استفهامات إنكارية. ويجلي هذا قوله (**أدري وأدري**) في البيت السادس:

6أدري، وأدري بأنَّ العُمرَ مِن قَلَمي مثلَ المِدادِ على القِرطاسِ يَنسَكِبُ
فيقرّ صورة الموت القادم، ويستنكر عدم التجهز لهذه اللحظة (لحظة الموت).

ثم يمدح الشاعر المرثيّ في البيت الحادي عشر مدحا مباشرا يجمع فيه كونه (سنبلة ونجمة وماء عذبا معا) فالسنبلة عطاء، والنجمة كبرياء، وعلو، والماء العذب الحياة التي لا يستغني عنها إنسان.. وهذا قوله:

11طُوبَاك.. في كلِّ أرضٍ مِنَك سُنبلَةٌ وَنَجمَةٌ.. وَنُهَيْرٌ ماؤهُ عَذِبُ!
وجاءت صورة عنوان القصيدة مكررة في البيت الثاني عشر:

12ياوارِفَ الظِّلِّ.. يانَبعاً جَداولُهُ قلبُ العِمارَةِ في شُطآنِها يَثِبُ!
فيمدح الشاعر المرثي ثم تتوالد الصور في هذا المقطع التي تتميز بالاستمرارية وهي تستخدم ألفاظا مختارة ومؤلفة بعناية، فلا يكتمل معنى البيت ويستقل وحده، إلا بما يتبعه، كما في ارتباط معنى البيتين (السابع عشر والثامن عشر):

17أمّا النُبوءَةُ.. أمّا ما نَذَرتَ لهُ شَتاتَ عُمرِكَ حتى شَفَّكَ العَطَبُ
18شَفّاً.. وحتى نَشَرتَ الرُوحَ أشرِعَةً واللَيلَ بَحراً، ورَكبُ الموتِ يَقتَرِبُ
فيصور الشاعر حياة المرثي وعلمه العالم بالرحلة التي سيده هو الموت، وهذا دلالة على أنه مهما طالت حياة الإنسان وكبرت منزلته فآخر هذه الرحلة هي الموت.

ويعدد الشاعر عند استدعائه للمرثي ضميرين هما (المخاطب والغائب) ولعله اعتمد على ضمير الغائب في ذكر مناقب المرثي، الذي –ربما- لم يصدق بعد أنه توفي، فيذكره بضمير المخاطب وكأنه ما زال حيا! كما أنه اعتمد على ضمير الغائب في الإشارة للمرثي، عندما يذكر إشارات وفاته، لأنه قد توفي والإشارة للمتوفى إشارة لغائب، كما يشير له بالغائب في المواقف التي لم يعط فيها حقه، كما في قوله:

27قُلْ لي إذن سيّدي.. هل أنتَ مَيّتُهُم أم الذين تُوُفّوا أهلُكَ النُجُبُ؟!

ويخاطب الشاعر المرثي بكنيته (أبي سنان) وأراه يذكره بكنيته عندما يكون الحال حال اعتزاز وفخر بما قدم. كما هو الحال عندما يذكره بضمير المخاطب، كما في قوله يكرر (أباسنان) مرتين متباعدتين:

40أباسِنانٍ أراني مُوقِظاً وَجَعي ومالِيَ الآنَ في إيقاظِهِ أرَبُ
41لكنَّهُ لِمَصَبٍّ أنتَ تَعرِفُهُ يَجري، ونحنُ كِلانا فيهِ نَصطَحِبُ
42أنا بِهِ مَحضُ إنسانٍ.. وكنتَ بِهِ قِدّيسَ عَصرٍ تَلاقَتْ حَولَهُ النُوَبُ!
43عُذراً إذا كنتُ أُدني مِنكَ مَجمَرتي أباسِنانٍ، وأنتَ الهادئُ العَذِبُ

وقد استحضر الشاعر ضمائر عدة ولم يكتف بضمير المخاطب المفرد، بل استدعى المخاطب الجمع عند ذكره لأهل المرثي وضمير المتكلم للحديث عن حالته الحزينة المفجعة. وقد صنع مقارنة بين إحساس أهله اللامبالي بفقدانهم للمرثي، إلى جانب جرحه هو بفقده إياه، في إشارة لتقصيرهم عما يجب أن يكون منهم تجاهه، كما في صورة البيت السادس والأربعين:

46فَإن أكُنْ هِجتُ جُرحي فهوَ منَك ذِماً أليسَ يَجمَعُنا مِن جُرحِنا نَسَبُ؟!

إذ صوَّر الشاعر بخياله نسباً بين جرحه وجرح المرثي وأن بينهما ذمة وعهد هي سبب هياج جرحه على فقده. ثم يختم القصيدة بصورة مركبة من أبيات ثلاثة هي من (47-49):

47أنعِمْ مَساءً، وَطِبْ نَفساً بأفرُخِنا أباسِنانٍ.. لَقَد غَطّاهُمُ الزَّغَبُ

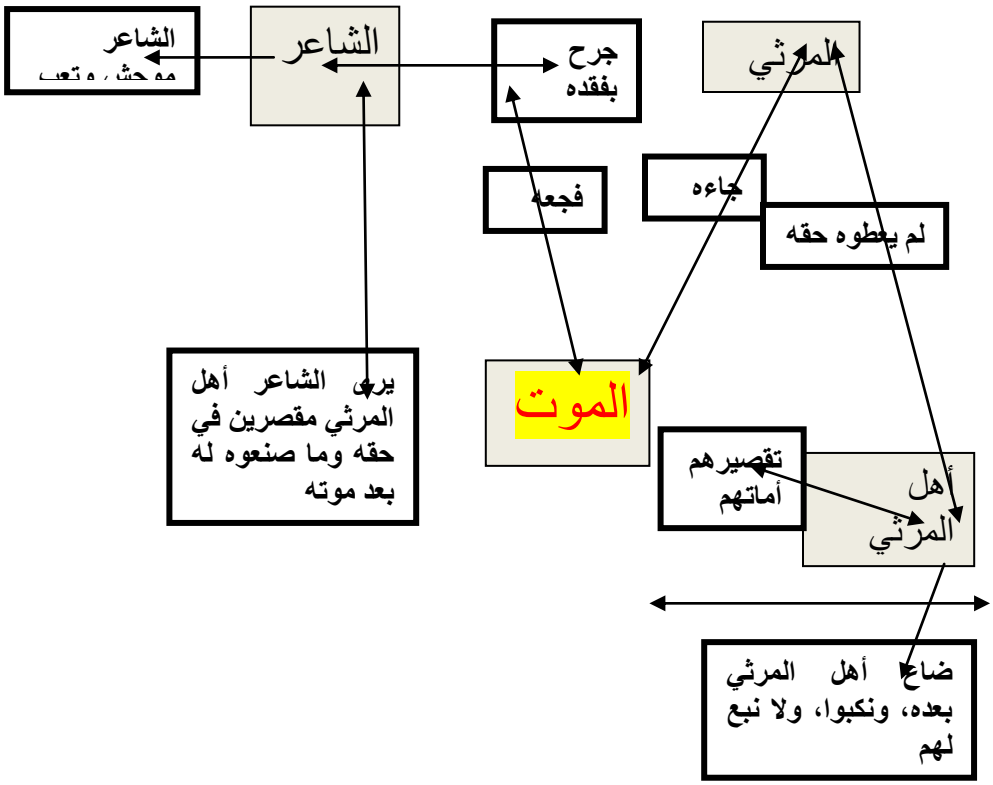
48ونسألُ الله، إن طالَتْ قَوادِمُهُم وأبعَدَتْ عنهُمُ أهوالَها الرِّيَبُ

49أن يَهتَدوا لِمَسارِ النُّورِ سِرتَ بِهِ وَكُلُّهُم بِشُعاعٍ مِنَك يَنجَذِبُ!

وفيها يصور تلاميذ العالم المرثي بالأفراخ، الذين كبروا وغطاهم الزغب، ويدعو لهم أن تطول قوادمهم، وأن يبعد الله عنهم الأهوال والريب، وأن يهتدوا اليسيروا على مسار النور الذي سار به المرثي وصور ذلك بالشعاع الذي ينبعث من المرثي وينجذب له كل واحد منهم.

ونظن أن الشاعر قد أجاد في قصيدته، وتصويره إذ جاءت ألفاظ القصيدة مناسبة لمضمون شعر الرثاء وكان اختيارها ناتجا عن خبرة ودراية ونرى هذه الألفاظ متسلسلةً من المطلع حتى البيت الأخير وتوزعت توزيعاً إيقاعياً على تلك الأبيات غير متكدسةً في مكان معين وهذا التوزيع جاء لغايةٍ هي إثارة القارئ نحو متابعة النص. وكانت صوره واقعية سهلة حتى عند استخدامه للصورة والخيال فقد بدت واضحة بعيدة عن الغموض وتتناسب مع مضمون فن الرثاء. وفي المجمل يمكن رسم توزيع الشاعر لصوره في القصيدة ضمن ثلاث صور جزئية هي:

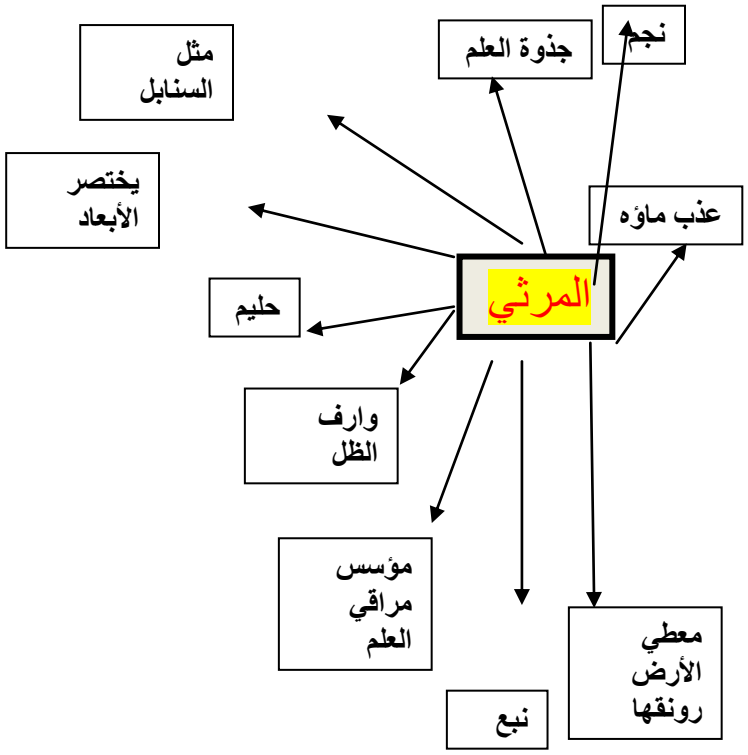
1- صورة المرثي (أبي سنان).
2- صورة (الشاعر) وحزنه.
3- صورة (أهل المرثي) وما حلّ بهم بعده.

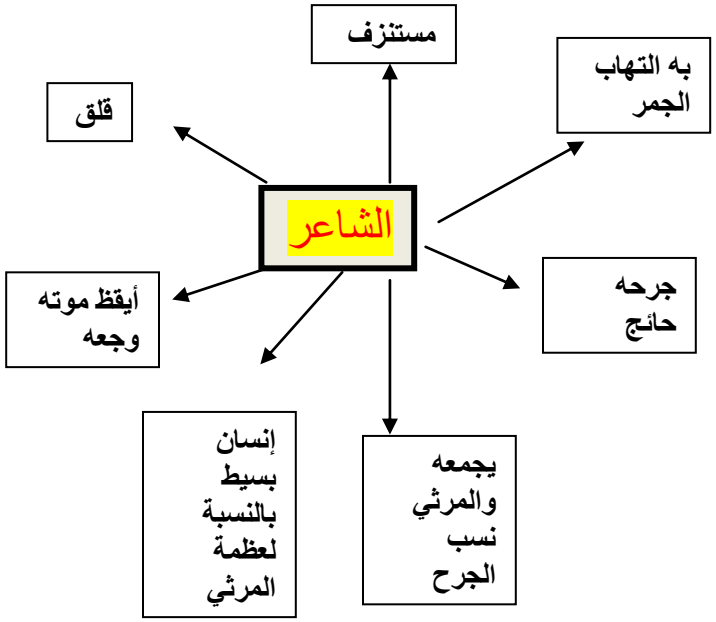


كما يمكن رسم توزيع ألفاظ ومعاني القصيدة ضمن ترسيمتين كبيرتين متقابلتين، وتتضمنان مجمل صور القصيدة الملتصقة بصورة المرثيّ أو الشاعر ذي العلاقة بالمرثيّ فلولاه لم تكن هذه القصيدة:

1- ترسيمة المرثي: وعدد أبياتها أكثر من الترسيمة الثانية، وكثر فيها الخيال والتصوير على حساب المباشرة.

2- ترسيمة الشاعر: وعدد أبياتها أقل من عدد أبيات لوحة المرثي، واقتربت من المباشرة أكثر من الخيال وهي تصور فجيعة الشاعر بالمرثيّ.


المرثي
نجم
جذوة العلم
مثل السنابل
يختصر الأبعاد
عذب ماؤه
حليم
وارف الظل
مؤسس مراقي العلم
معطي الأرض رونقها
نبع


الشاعر
مستنزف
به التهاب الجمر
قلق
أيقظ موته وجعه
جرحه حائج
إنسان بسيط بالنسبة لعظمة المرثي
يجمعه والمرثي نسب الجرح

النتائج

خلص هذا البحث إلى النتائج التالية:

- لم يكن ذكر الموت في الشعر العربي المعاصر إشارة للحزن فقط، ولكنه إشارة لما قد يسببه أو يتسبب به الحزن من فراق، أو دمار، أو تضحية، أو فقدان هوية، أو غير ذلك.
- غلب ارتباط ذكر الموت بموضوع الرثاء، وقد تراوح الرثاء بين القادة والعلماء والأصدقاء، ولكن التجديد في الشعر العربي طوّر في شكل مضامين شعر الرثاء ورموزه التي كانت معروفة.
- كان التراث أداة طيعة بيد الشاعر العربي المعاصر وقد استدعى الشاعر من التراث شخصيات كان لها أثر في تشكيل بعد ما من أبعاد الموت البطولي.
- ارتبطت ذكر الموت بحداثة الشعر العربي المعاصر من خلال تشكيل الرمز، أو تشكل الإيحاء، أو استدعاء الأسطورة التي تنتمي في حكايتها الأولى بعالم الموت.
- أظهر النقاد العرب المحدثين اهتمامًا بتشكل صورة الموت أينما وجدوها.
- لم يهمل النقاد العرب المحدثين تنوع منابع ذكر الشاعر العربي المعاصر للموت، وعدوا ذلك حداثة في آليات تشكل الشعر واجتهدوا في شرح تلك الآليات للقارئ.
- لم تظهر صورة مفرحة للموت، حتى تلك التي توقعنا ظهورها مع عالم الغيب. أو تلك التي تنتمي لنصرٍ ما؛ ولعل السبب في قلة ما شاهده الشاعر العربي المعاصر من انتصارات، وعلى الأقل في أولئك الذين عني البحث بهم. والله ولي التوفيق.

الملخص باللغة العربية

قام هذا البحث على فكرة نقد النقد، وبه مدخل وجانبان: جانب العرض، وجانب التطبيق، ففي العرض انقسم الحديث إلى ثلاثة عناصر تبرز علاقة الموت بـ(الرثاء، والتراث، والحداثة الشعرية) وهو تقسيم افترضه حديث النقاد ممن عني بهم البحث، وانصب حديث البحث عن النقاد وكيف وجّهوا صورة الموت وتلقوها وكيف درسوا طريقة تشكيلها وأخيرا كيف قدّموها للقارئ. وفي التطبيق اختار البحث نصًا للشاعر العربي عبد الرزاق عبد الواحد في موضوع الرثاء،

والبحث في حركتها داخل النص، وما أضافته من بعد في المغزى الذي نستنتجه من النص كاملا. ثم ختم البحث بالنتائج.

ترتيب قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971م.
2. البياتي، عبد الوهاب: الديوان، دار العودة، بيروت.
3. الثبيتي، محمد الثبيتي: تهيجت حلمًا تهيجت وهمًا، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط(2)، 1404هـ-1984م.
4. حجازي، أحمد عبد المعطي: مدينة بلا قلب، دار العودة، بيروت، 1973م.
5. خمار، محمد بلقاسم خمار: الحرف الضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
6. درويش، محمود درويش: حبيبتي تنهض من نومها، دار الثقافة، بيروت، 1988م.
7. الرشيدي، حمد بن حميد الرشيدي: للجراح ريش وللرياح وكر، رولا للدعاية والإعلان، الرياض، 1418هـ.
8. زكريا، مفدي: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
9. السياب، بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971م.
10. الصيخان، عبد الله: هواجس في طقس وطن، دار الآداب، بيروت، 1988م.
11. عبد الرحمن، أسامة: الحب ذو العصف، دار الشباب، قبرص، مؤسسة الكميل، الكويت، 1989م.
12. ابن عثيمين محمد: العقد الثمين، دار الهلال، الرياض، 1400هـ.
13. العيد، محمد: ديوان محمد العيد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
14. الغماري، مصطفى محمد: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983م.
15. القرواشي، الشاذلي: بردة الغريب، دار العودة، بيروت، 1998م.
16. القصيبي، غازي: الأعمال الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، ط(2)، 1408هـ، 1987م.
17. مردان، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة (1978–2008)، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، 2009م.
18. المسلّم، محمد سعيد: شقق الأحلام، مطبعة دار الكتب، الرياض، 1989م.
19. عبد الواحد، عبد الرزاق: ديوان المراثي، مطبعة زياد، بغداد، الطبعة الأولى، 1997م.

المراجع:

20. البازعي، سعد: جدل التجديد "الشعر السعودي في نصف قرن"، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، 1430هـ-2009م.
21. بوقرورة، عمر: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004م.

22. الحامد، عبد الله: الشعر في الجزيرة العربية (نجد والحجاز والإحساء والقطيف، خلال قرنين 1150–1350 هـ) دار الكتاب السعودي، الرياض، ط(1)، 1406هـ، 1986م.

23. الحباشة، صابر: هدير الشعر (مقالات في الشعرية)، نادي الجوف الأدبي، الجوف، ط(1)، 2010م.

24. السويكت، عبد الله بن خليفة السويكت : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ط(1)، 1430هـ-2009م.

25. الشرع، علي: الأورفية والشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، 1999م.

26. العبيدي، سلمان علوان: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، 2011م.

27. الفوزان، إبراهيم بن فوزان الفوزان: مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد (1157–1343 هـ)، دون دار نشر، الرياض، ط(1)، 1418هـ-1998م.

28. المغربي، حافظ: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر " دراسات في تأويل النصوص" ، دار الانتشار العربي، بيروت، ط(1)،